KINDI

RISALAT AL-KINDI


BOBST LIBRARY
3 1142 01610 2546


BRO
DART

زكريا يوسف

موسيقى الكندى

(ملحق لكتاب « مؤلفات الكندى الموسيقية »)

بغداد ١٩٦٢

مطبعة شفيق

زكريا يوسف

Risālat al-Kindī



al-Kindī, Ya'qūb ibn Ishāq

موسيقى الكندى

(ملحق لكتاب « مؤلفات الكندى الموسيقية »)

1 st Supplement

بغداد ١٩٦٢

مطبعة شفيق

الاهـــداء

الى الكندي

في ذكراه

زكريا يوسف

آراء الكندى فى الموسيقى

الكندى فى بغداد

العراق مهد الحضارة ، ففى هذه الارض الطيبة نشأت أقدم الحضارات فى التاريخ •

ولا بد لكل حضارة من ألوان ، وأشكال ، وأنغام ، تصورها وتعبر عنها • فكان الفن الدعامة الثانية التى تقوم عليها المدنيات الى جانب العلم ، وكانت الموسيقى التى هى سيدة الفنون ، من أبرز الامور التى تؤدى هذه المهمة• لهذا قال كونفوشيوس حكيم الصين قبل آلاف السنين : « اذا أردت أن تعرف مبلغ حضارة أمة فاسمع موسيقاها » •

ولئن كنا لا نستطيع اليوم أن نستمع الى تلك الموسيقى ، التى كانت تتموج نغماتها فى أجواء أور ، وبابل ، ونينوى ، فزيارة واحدة للمتحفة العراقية(١) ، ووقفة قصيرة أمام القيثار الذهبى ، الذى يجثم اليوم فيها ـ والذى كان العراقى يؤدى به الحانه قبل زهاء خمسة آلاف عام ـ ، هذه الوقفة كفيلة بأن تبعث الى مخيلتنا صورة واضحة لتلك الموسيقى الرائعة

وعندما يسدل التاريخ الستار ليرفعه بعد اكثر من ثلاثين قرنا ، نرى فى العراق مشهدا ثانيا أكثر روعة من الاول ، اذ نشاهد الخليفة ابا جعفر المنصور يشيّد بغداد ، لتتسلم مقاليد التراث الحضارى الذى خلفته العصور الغابرة ، ولتودع هذا التراث ثمرات أفكارها ، وتقدمه من جديد نورا يشع للانسانية •

وهكذا أصبحت بغداد عاصمة أكبر دولة امتدت حدودها من الصين حتى الاندلس ، وموطن العلم والفن والادب أيضا ، فعمّ الرخاء ، وتحرر الفكر ، وأخذ العلماء والمفكرون وأهل الفن يتهافتون اليها من كل حدب وصوب ، لينهلوا من مناهلها ، وليرفعوا بناء مجدها عاليا •

---

(١) يقول الدكتور مصطفى جواد : قل المتحفة العراقية ولا تقل المتحف العراقى •

وفى هذا الجو الفكرى والفنى الذى نشاهد صوره على صفحات الاغانى وألف ليلة وليلة ، ظهر فيلسوفنا أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندى ليساهم فى هذا البناء الحضارى الشامخ ، فألف وصنّف فى شتى نواحى المعرفة ، ومنها الموسيقى •

مؤلفات الكندى الموسيقية

ألف الكندى فى الموسيقى تسع رسائل ، أشار ابن أبى اصيبعة الى ثمان منها وهى(٢) :

١ ـ رسالته الكبرى فى التأليف •

٢ ـ رسالة فى ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه التأليف •

٣ ـ رسالة فى المدخل الى صناعة الموسيقى •

٤ ـ رسالة فى الايقاع •

٥ ـ رسالة فى خبر صناعة الشعراء •

٦ ـ رسالة فى الاخبار عن صناعة الموسيقى •

٧ ـ مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود ألفه لاحمد بن المعتصم •

٨ ـ رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى •

ولقد كانت صدفة سعيدة أن أعثر على رسالة تاسعة فى الموسيقى سنة ١٩٥٥ فى مكتبة « بودليان » بجامعة « أوكسفورد » لم يرد ذكرها فى المصادر العربية أو الاجنبية ، وعنوانها « كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة الاوتار » •

وهذه الرسائل التسع قد ضاع بعضها ، ولم ينته لنا منها سوى خمس رسائل ، عرف من كل منها نسخة وحيدة فى العالم ، وهى :

(٢) عيون الانباء جـ١ ص ٢١٠ ، ويذكر له ابن النديم سبع رسائل ، والقفطى ست فقط ، انظر كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » ص ٨ وما بعدها •

١ ـ كتاب المصوتات الوترية آنف الذكر ، المحفوظ فى اكسفورد •
٢ ـ رسالة فى خبر صناعة التأليف ، المحفوظة فى المتحفة البريطانية •
٣ ـ رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى •
٤ ـ مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود •
٥ ـ الرسالة الكبرى فى التأليف •

وهذه الرسائل الثلاث الاخيرة هى من مخطوطات دار الكتب الوطنية ببرلين(٣) •

وقد نشرتُ هذه الرسائل الخمس – محققة ـ فى كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية » ، الذى صدر ببغداد قبل بضعة شهور •

ولرسائل الكندى هذه أهمية خاصة فى تاريخ الموسيقى العربية ، نظراً لانها أقدم ما انتهى الينا من مصنفات موسيقية باللغة العربية ، هذا مع العلم ان مؤلفات عربية عديدة فى الموسيقى قد وضعت قبل زمن الكندى(٤)، الا انها قد ضاعت مع الاسف ، لهذا تعتبر مؤلفات الكندى هذه أولى الحلقات فى دراسة تاريخ الموسيقى عند العرب من ناحيتيه العلمية والفلسفية •

مفهوم الموسيقى عند الكندى

ولعلنا نستطيع أن نجمل رأى الكندى وفلسفته فى الموسيقى فى العبارة الآتية التى جاءت فى احدى رسائله وهى : « الموسيقار الباهر الفيلسوف يعرف ما يشاكل كل من يلتمس أطرابه من صنوف الايقاع والنغم والشعر ، مثل حاجة الطبيب الفيلسوف الى أن يعرف أحوال من يلتمس علاجه أو حفظ صحته » •

فالموسيقى فى نظر الكندى : « معرفة » لابد من اكتسابها بالدرس

(٣) انظر وصف هذه الرسائل فى « مؤلفات الكندى الموسيقية » ص ٨ وما بعدها •

(٤) لمعرفة أسماء هذه الكتب ومؤلفيها أنظر المرجع السابق ص ٣٧ •

والتحصيل ، وكما يتحتم على الطبيب أن يأخذ بنظر الاعتبار أمورا كثيرة قبل أن يهيىء العلاج ، كذلك يتحتم على الموسيقار أن يفعل قبل أن يصنع الالحـــان .

لهذا يتناول الكندى موضوع الموسيقى من مختلف النواحي: النغمات ما يتفق منها وما يتنافر عند التأليف ، الايقاعات وعـدد نقراتها وما يوافق كل منها من الالحان ، أثر الموسيقى فى النفس ومـا تبعثه ألحانها فيها من سرور وحزن وشجاعة ، أثر الالحان المختلفة فى الصحة والامزجة ، المناسبة بين الاوتار والنغمات والاجرام السماوية وغير ذلك ، فيضع لكل هذه الامور ، الدساتير التى ينبغى أن يسير بموجبها الموسيقار الباهـــر ، مؤيدا أقـواله بالبراهين الرياضية ، والادلة المنطقية .

وهكذا يعتبر الكندى أول من أدخل الموسيقى الى الثقافة العربيــة ، فأصبحت من ضمن مناهج الدراسة العلمية ، وجزءا من الفلسفة الرياضية . وكان هذا بطبيعة الحال نتيجة التأثر بالمدرسة الاغريقية ، بما نقله العـرب من العلوم اليونانية الى العربية فى مختلف نواحي المعرفة ومنها الموسيقى[٥] .

فصارت كلمة « الموسيقى » باللغـــة العربيـــة تعنى علـم الموسيقى (Musicology) ، بينما كلمة « الغناء » التى كانت قديما تعنى أداء الالحان والموسيقى بصورة عامة ، صارت تطلق على الفن العملى فقط .

ويضع الكندى الموسيقى فى تصنيفه للعلوم ضمن « العلم الاوسط » حيث يقول : « ان عادة الفلاسفة كانت الارتياض بالعلم الاوسط ، بين علم تحته ، وعلم فوقه . فأما الذى تحته فعلم الطبيعة وما ينطبع عنها ، وأما الذى فوقه فيسمى علم ما ليس من الطبيعة ـ وترى أثره فى الطبيعة ـ ، والعلم الاوسط الذى يتسبّل الى علم ما فوقه وما تحته فيقسم الى أربعة أقسام[٦] :

---

(٥) تاريخ الموسيقى لهنرى فارمر ، ترجمة حسين نصار ص ١٨٠

(٦) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ٧٠ .

١ ـ علم العدد والمعدودات وهو الارثماطيقى •
٢ ـ علم التأليف وهو الموسيقى •
٣ ـ علم الجاومطرية وهو الهندسة •
٤ ـ علم الاسطرونومية وهو التنجيم • »

وبهذا صارت الموسيقى عند العرب أحد العلوم الرياضية ، وعنصر من عناصر الحكمة الرباعية المسماة (Quadrivium) والتى اخذوها عن اليونان •

وان فهم هذه النقطة لعلى غاية من الاهمية ، خشية ان يتبادر الى الاذهان ان العرب نقلوا الحانهم عن اليونان ، او ان الموسيقى العربية من اصل يونانى او رومي او فارسى كما يدعى بعض الباحثين •

فهناك الكثير من الشواهد التاريخية التى تثبت ان الموسيقى العربية كانت تختلف عن موسيقات هذه الامم • فالكندى فى مواضع كثيرة من رسائله يشير الى هنا فيقول : « ان لكل قوم فى هذه الآلة [أى العود] مذهب هو ليس لغيرهم ••• فمذهب الفرس استعمال الخفة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة اذ هى شبيهة لهم بالاصول ••• ومذهب الروم ايضا فى الالحان الثمانية الاسطوخسية ••• وكذلك ايضا مذهب العرب بالضرب اللائق بغنائهم ، كاصولهم الثمانية اعنى الثقيل والخفيف والهزج ••• » (٧)

ويقول فى موضع آخر : « والتعليم فنون كثيرة اعنى عربى وفارسى ورومى وغير ذلك ••• » (٨) •

وفى رسائل اخوان الصفا نقرأ ما يأتى : « فهذه الثمانية الاجناس التى قلنا انها اصل وقوانين لغناء العرب والحانها • واما غير العربية كالفارسية والرومية واليونانية فلالحانها قوانين غير هذه » (٩) •

---

(٧) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ١٣٧ •
(٨) المرجع السابق ص ١٤٢ •
(٩) رسائل اخوان الصفا جـ٢ ص ٢٢٨ من طبعة بيروت •

وفى كتاب الاغانى لابى الفرج الاصفهانى خبر يؤيد هذا ايضا وهـو : « قالت مخارق : كان لمولاى الذى علمنى الغناء فراش رومى ، وكان يغنى بالرومية صوتا مليح اللحن ، فقال لى مولاى : يا مخارق خذى هذا اللحن الرومى فانقليه الى شعر من اصواتك العربية حتى امتحن به اسحق الموصلى ••• ففعلت ذلك ، وجاء اسحق الموصلى ••• فغنيته أياه فى درج اصوات مرت قبله ، فاصغى اليه اسحق وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد اوزانه ومقاطعه ويوقع عليه بيده ، ثم اقبل على مولاى فقال : هذا لحن رومى ، فمن اين وقع لك ؟ ، فكان مولاى بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا احسن من استخراجه لحنا روميا لا يعرفه ولا العلة فيه وقد نقل الى غناء عربى وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخف عليه » (١٠) •

ومما لا شك فيه ان تميز اسحق لهذا اللحن الغريب دليل على وجود الاختلاف بينه وبين الحان العرب •

اذن : هناك موسيقى عربية اصيلة ، نشأت ـ كما نشأ الشعر ـ فنا يستمد عناصره من الفطـرة ، ثم تطـور هذا الفن ووضعت له الاسس والقواعد العلمية التى اقتبسها العرب من الامم التى سبقتهم فى الحضارة ، فنمى وترعرع ، دون ان يفقد شخصيته ، منتهجـا الفلسفة القائلة : ان الفن هو الخلق والابداع ، لا النقل والتقليد •

وكان الكندى من اوائل الذين وضعوا هذه القواعد للموسيقى العربية ، وجعلوا منها فنا يقوم على أسس العلم ، تناوله من بعده غير من قادة الفكر فوسعوه وطوروه ، واضافوا اليه من عبقرياتهم الشىء الجديد ، أمثال اخوان الصفا ، والفارابى ، والرازى ، وابن سينا ، وصفى الدين عبدالمؤمن البغدادى وغيرهم •

---

(١٠) اغانى ج ٥ ص ٢٧٩ من طبعة دار الكتب •

وقد تناول الكندى موضوع الموسيقى فبحثه من نواح مختلفة ، نستطيع ان نجملها فى خمسة اتجاهات :

١ ـ الوجهة الصوتية ، أى اللحنية •

٢ ـ الوجهة الزمنية ، أى الايقاعية •

٣ ـ الوجهة النفسية •

٤ ـ الوجهة الطبية •

٥ ـ الوجهة الفلكية •

السلم الموسيقى للكندى

ففى رسالته فى « خبر صناعة التأليف » يتناول النغمات ، والابعاد ، والاجناس ، والجموع ، وتأليف اللحن ، وانواع البناء اللحنى ، كلها بصورة مختصرة ، الا انها واضحة ، على الرغم من ان ما انتهى الينا من هذه الرسالة لا يزيد على الورقات الثلاث الاخيرة منها •

وقد اعتمد فى شرحه لهذه الامور على آلة « العود » التى كانت الآلة الموسيقية الرئيسية عند العرب ، والتى اتخذها كافة الباحثين النظريين وسيلة لشرح نظرية الموسيقى ، معتمدين على دساتينها فى تحديد درجة النغمات التى هى بمثابة حروف الهجاء فى لغة الموسيقى ، والتى منها يتألف السلم الموسيقى ، وعليه تبنى الالحان •

وقد كان العود فى الشرق زمن الكندى يستعمل باربعة اوتار فردية عند الضاربين ، تسمى على التوالى من الاعلى الى الاسفل : « البم ، المثلث ، المثنى ، الزير » ، بينما كان الباحثون النظريون يفترضون له وترا خامسا ـ لسهولة بحث النظرية الموسيقية فى حدود طبقتين دون اللجوء الى نقل اليد اليسرى من وضعها الاول على الدساتين ـ ويسمون هذا الوتر الخامس « الزير الثانى ، او الزير الاسفل ، او الحاد » ، ومنهم الكندى •

وهناك شواهد كثيرة على استعمال العود باربعة اوتار فقط ، منها الخبر

الآتي الذي يرويه لنا ابو الفرج الاصفهاني في كتاب الاغاني فيقول : « قال اسحق الموصلي ، دعاني المأمون وعنده ابراهيم بن المهدي ، وفي مجلسه عشرون جارية اجلس عشرا عن يمينه وعشرا عن يساره ومعهن العيدان يضربن بها ، فلما دخلت سمعت من الناحية اليسرى خطأ فانكرته ، فقال المأمون : اتسمع خطأ ؟ فقلت نعم والله يا أمير المؤمنين ، فقال لابراهيم هل تسمع خطأ فقال : لا ، فاعاد على السؤال ، فقلت نعم وانه في الجهة اليسرى ، فاعاد ابراهيم سمعه الى الجهة اليسرى ثم قال : لا والله يا أمير المؤمنين ... ، ثم قلت يا امير المؤمنين يمسكن وتضرب الثامنة من الجهة اليسرى ، فامسكن وضربت الجارية الثامنة ، فعرف ابراهيم الخطأ وقال : نعم هنا خطأ يا امير المؤمنين ، فقال عند ذلك لابراهيم : يا ابراهيم ياتمار اسحق بعدها ، فان رجلا فهم الخطأ بين ثمانين وترا وعشرين حلقا لجدير ان لاتماريه ... » (١١) .

وواضح من هذا الخبر ان كل واحد من العشرين عودا كان باربعة اوتار ، حتى بلغ مجموعها في العيدان ثمانين وترا .

وفي الاغاني خبر آخر يؤيد هذا وهو : « اخبرني جعفر بن قدامة ، قال حدثني علي بن يحيى المنجم قال : كنت عند اسحق بن مصعب ، فسأل اسحق الموصلي بحضرتي فقال له : يا ابا محمد ، ارأيت لو ان الناس جعلوا للعود وترا خامسا للنغمة الحادة ... اين كنت تخرجها منه ؟ فبقي اسحق واجما ... وقال : الجواب في هذا لا يكون كلاما انما يكون بالضرب فان كنت تضرب اريتك كيف تخرج » (١٢) .

ويذكر الكندي العود في رسالته الكبرى في التأليف بقوله : « أما الاوتار فهي اربعة اولها البم ... ثم المثلث ... ثم المثنى ... ثم الزير » (١٣)

ويشير اخوان الصفا ايضا الى العود باربعة اوتار بقولهم : « ينبغي ان

---

(١١) أغاني ج ٥ ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ .
(١٢) اغاني ج ٥ ص ٢٧٠ .
(١٣) مؤلفات الكندي الموسيقية ص ١٢٣ .

تتخذ الآلة التى تسمى العود خشباطوله وعرضه وعمقه على النسب الشريفة ... ثم يتخذ اربعة اوتار بعضها اغلظ من بعض على النسب الشريفة ... » (١٤)

ومع ان زرياب تلميذ اسحق الموصلى الذى هاجر من بغداد الى الاندلس (توفى سنة ٢٣٠ هـ) ، قد اضاف هناك وترا خامسا ، الا ان هذا العود الخماسى لم يكن لينتشر استعماله فى الشرق ، وربما لم يعم استعماله طويلا فى الاندلس أيضـــا .

ويبدو لى ان السبب فى ذلك هو ان هذا الوتر الخامس لم يكن مريحا بالنسبة للضارب لعدم تقدم صناعة الاوتار آنذاك ، وعدم كفاية هذا الوتر من الناحية العملية .

فقد كان عود ذلك العصر اصغر حجما من العود الذى نستعمله اليوم ، وبقدر ثلاثة ارباع حجم العود الحالى تقريبا ، وتستدل على هذا ، من طـــول الوتر الذى كان يشد عليه آنذاك .

فقد جاء فى الرسالة الكبرى فى التأليف للكندى ما نصه : « وانما صار مضرب الاوتار على ثلاثة اصابع من المشط لانه موضع جزء من آخر الوتر وهو العشر » (١٥) . فاذا كان عشر الوتر يساوى ثلاثة اصابع ، يكون طول الوتر كله ثلاثين اصبعا .

وجاء فى موضع آخر من هذه الرسالة ما يأتى : « ثم قاسوا بالثلاثــين درجة التى فى كل برج الثلاثين اصبعا التى هى طول الاوتار » (١٦) .

فطول وتر العود آنذاك كان ثلاثين اصبعا . واذا اعتمدنا على طـــول الذراع الشرعى الذى حدده الامام الغزالى بـ ٢٤ اصبعا ، والاصبع بســت شعيرات بطن كل حبة لظهر الاخرى ، واخذنا ست شعيرات من انواع مختلفة من الشعير ، وقسناها ، ثم اخذنا معدلها ، كما فعلت انا ، لتبين لنا ان الاصبع

---

(١٤) رسائل اخوان الصفا ج ٢ ص ٢٠٣ من طبعة بيروت .
(١٥) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ١٢٣ .
(١٦) المرجع السابق ص ١٣٥ .

يساوى سنتمرا ونصف تقريبا ، وبهذا يكون طول وتر العود القديم «٤٥ سم» تقريبـــا

واذا ما علمنا ان اتار العود كانت تصنع فى القرن الثالث للهجـرة من الامعاء للوترين الغليظين ، ومن الحرير للوترين الدقيقين ، ثم صارت كلهـا فى القرن الرابع تصنع من الحرير بمعـــدل ٦٤ خيطا للبم ، و٤٨ للمثلث ، و٣٦ للمثنى ، و٢٧ للزير ؛ ـ فتكون نسبة غلظ كل وتر الى الذى يليه كنسبة ٣/٤ ـ ، اذا ما علمنا هذا : وجب ان يصنع الوتر الخامس من ٢٠ خيطا ، مما يجعله دقيقا لا يتحمل الشد المطلوب ، او اذا شد فلا يحافظ على تسويته ، وهذا هو السبب فيما اعتقد لعدم انتشار استعمال العود بخمسة اوتار ، وان الوتر الخامس قد اهمل فى القرن الخامس كما اخبرنا بذلك ابن سينا ، وتلميذه ابو منصور الحسين بن زيلة (توفى سنة ٤٤٠ هـ) فى كتابه المخطوط « الكافى فى الموسيقى » بقوله : « وقد كان يشد على العود وتر خامس ليخرج مـــن سبابته وبنصره طنينان لتمة الذى بالكل مرتين ، فهجر ذلك ، وصاروا اذا احتاجوا الى ايجاد هاتين النغمتين ـ اعنى سبابة الوتر الخامس وبنصره ـ نزلوا تحت خنصر الزير باصبعين بمقدار ما يفعل طنينا ثم طنينا ، فيكون تحت خنصر الزير بالقوة نغمتان لتتمة الذى بالكل مرتين » (١٧) .

الا انه فى القرن السابع للهجرة كان الوتر الخامس قد اعيدت اضافته ، واصبح العود يستعمل بخمسة اوتار ، كمايخبرنا بذلك صفى الدين عبدالمؤمن البغدادى فى الرسالة الشرفية (١٨)

غير ان زيادة هذا الوتر كما يبدو لى جاءت نتيجة لتكبير حجم العود ، فصار الوتر الرابع القديم بعينه يشد مكان الوتر الخامس ، والثالث مكان الرابع ،

---

(١٧) جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٤٥ ، وانظر أيضا الكافى فى الموسيقى ، مخطوط المتحفة البريطانية . (Or. 2361, fol. 236 r)

(١٨) الرسالة الشرفية ، مخطوطة برلين ورقة ٣٥ و

وهكذا اضيف وتر غليظ فوق الوتر الاول ، وصار هذا يعتبر وتر البم .

لهذا فذكر العود عند الباحثين النظـريين كالكندى والفارابى وابن سينا بخمسة اوتار ما هو الا رمزا نظريا .

ويتضح لنا من دراسة الابعاد التى يذكرها الكندى فى شد الدسـاتين على العود (١٩) ، انا لسلم الموسيقى المعروف آنذاك هو سلم « ملون » يتألف من أثنى عشرة نغمة بينها ابعاد غير متساوية ، يرمز لها بالحروف الاثنى عشر الاولى من الابجدية ، ابتداء من مطلق البم كالآتى :

أ ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل

وباستطاعتنا ان نفهم بسهولة الفرق بين سلم الكندى والسلم الطبيعى المستعمل اليـــوم فى الموسيقى بمقـــارنة نسب ابعاد كل منهما (diatonic) بالآخر ، مبتدئين بنغمة « دو » مثلا فى بناء السلمين :

السلم الطبيعى

دو $\frac{9}{8}$ ري $\frac{10}{9}$ مي $\frac{16}{15}$ فا $\frac{9}{8}$ صول $\frac{9}{8}$ لا $\frac{10}{9}$ سي $\frac{16}{15}$ دو

دو $\frac{9}{8}$ ري $\frac{9}{8}$ مي $\frac{256}{243}$ فا $\frac{9}{8}$ صول $\frac{9}{8}$ لا $\frac{9}{8}$ سي $\frac{256}{243}$ دو

سلم الكندى

وبالنظر الى بناء هذين السلمين يتبين : انا لبعد الكائن بين النغمتـين « مى ـ فا » فى سلم الكندى ـ والذى يسميه العرب بعد البقية او الفضلة وفى

(١٩) انظر تسوية الكندى للعود مع نسب الدساتين فى مؤلفـات الكندى الموسيقية ص ٤٧

الاصطلاح الغربى « ليما » [٢٠] ـ هو اصغر من مثيله فى السلم الطبيعى بمقدار قليل يسمى « كوما » .

واذا ما طرحنا البقية من البعد الطنينى (tone) ، يكون الباقى اكثر من نصف طنينى (semitone) وقد سماه الاستاذ ميخائيل الله ويردى « ليماما » [٢١] ، وبهذا تكون النغمة التى تتوسط الطنينى ـ ان كانت نحو الحدة ـ اكثر من « ديز » بمقدار كوما ، وان كانت نحو الثقل أقل من « بيمول » بمقدار كوما ايضا .

ولقد كان استعمال هذا السلم الموسيقى على العود يولد صعوبة من الناحية العملية ، اذ ان نغمات دستان المجنب علم البم والمثلث والمثنى ، لم تكن لتتفق مع نغمات دستان الوسطى على المثنى والزير والحاد ، الامر أدى بعد ذلك فى زمن الفارابى الى تغيير هندسة سلم الكندى هذا ، وصبه فى قالب آخر عُرف بسلم « ليما ليما كوما » [٢٢] .

الكندى والموشح

ويشير الكندى فى رسالته « فى خبر صناعة التأليف » الى انواع تأليف الالحان ، فيذكر لنا ستة انواع من البناء اللحنى ، ويعطينا مثلا لكل منها يوضح فيه كيفية سير خط اللحن عند التأليف ، مبينا اسماء النغمات بالحروف الابجدية التى كان يستعملها فى تدوين الموسيقى ، فيذكر من بين هذه الانواع الست ، نوعا يسميه « الموشح » .

وورود مثل هذه الكلمة فى رسالة الكندى يضيف الينا شيئا جديدا لما هو

---

(٢٠) وتسمى أيضا نصف الطنين الفيثاغورى ، انظر :
Grove's Dictionary of Music. article : Limma.

(٢١) فلسفة الموسيقى الشرقية فى أسرار الفن العربى ص ١٣٨ من الطبعة الثانية

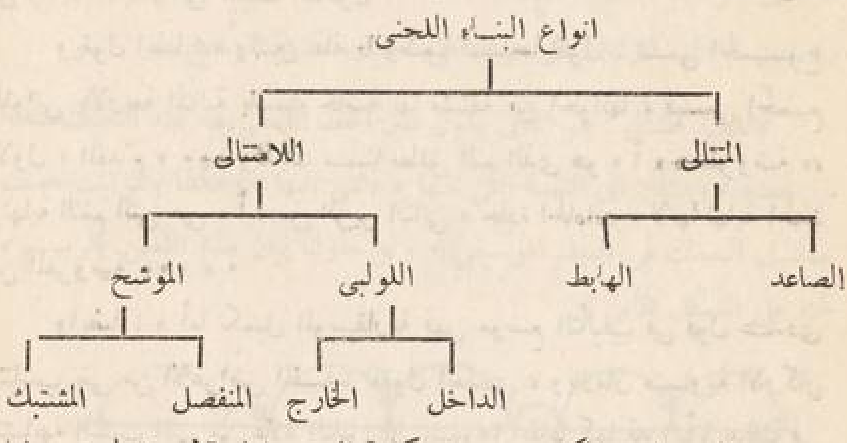
(٢٢) مؤتمر الموسيقى العربية ، ص ٣٨٦ من الطبعة العربية

معروف في تاريخ الموشح ، كما انه يبعث على التساؤل : هل كان الموشح عراقي الاصل ام اندلسيا ؟؟ .

يقول الكندى : « أما على كم ضرب يكون اللحن ؟ » ، فهو ينقسم اولا الى قسمين احدهما المتالى والآخر لا متالى ، ثم يقسم المتالى الى نوعين : صاعد ، وهابط » .

ويقسم اللامتالى ايضا الى نوعين فيقول : « واما اللا متالى فينقسم الى قسمين : احدهما اللولبى ، والآخر « الموشح » (٢٣) .

وبعد ان يشرح النوع الاول من اللامتالى ـ اى اللولبى ـ ويقسمه الى قسمين يسميهما : اللولبى الداخل ، واللولبى الخارج ؛ يعود الى النوع الثانى فيقول : « واما النوع الثانى من الذى ليس بمتالى المسمى « الضفير » ... فينقسم الى قسمين : هما الضفير المنفصل ، والضفير المشتبك » ، فيكون تقسيمه لانواع البناء اللحنى كالآتى :



وهنا نلاحظ ان الكندى يستعمل كلمة الموشح اول الامر بقوله : « واما اللامتالى فينقسم الى قسمين احدهما اللولبى والآخر الموشح » ، غير انه بعد هذا عندما يأتى الى الكلام على النوع الذى سماه الموشح يقول : « أما النوع الثانى من اللامتالى المسمى الضفير فهو ... »

ومن هذا نستدل ان كلمة الموشح اصطلحها هو لما كان يسمى

(٢٣) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ٦١

« الضفير » لانها ادق فى التعبير عن هذا النوع من اللحن الذى يشبه الموشح اكثر مما يشبه الضفير بالمعنى اللغوى لهاتين الكلمتين ، كما سيجيء شرحه .

وقبول هذا الرأى أمر لا يتطرق اليه الشك اذا ما فهمنا اسلوب الكندى فى الكتابة ، وعلمنا انه كان من اوائل المترجمين والمؤلفين باللغة العربيـــة ، وعليـــه ان يضـــع المصطلحات العربية لما يماثلها فى اللغات الأجنبية ، وان يبدل الكلمات العربية الشائعة كمصطلحات بكلمات أخرى أكثر مطابقـــة للمعانى الدالة عليها .

ودقة الكندى فى اختيار المصطلحات واضح كما يظهر لنا من رسائله المختلفة . فنراه يقول مثلا : « ولنضع للنغم اسماء ليسهل بها تكرار القـــول فيها ، فنسمى مطلق البم الذى هو « أ » المفروضة ... ، أما كيف سماهـــا القدماء ، وكيف سميناها نحن على استحقاق وعلل ذلك ، فقد اوضحنا ذلك فى كتابنا الاعظم فى تأليف اللحون » (٢٤) .

ويقول ايضا : « ولنبين علة ما وضعنا اسماءها نقول : تسمى الجمـــوع اللواتى بالاربعة المتالية باسماء خاصة بها مشتقة من احوالها ، فيسمى الجمع الاول « المقدّم » ... ولذلك سمينا مطلق البم الذى هو « أ » « مفروضة » ، ونهاية النغم التى هى « أ » من الزير الثانى « حادة الحادات » لانها نهاية الحدة من المفروضة ... » .

وايضا : « أما تكميل الموسيقارية فهى موضع التأليف فى قول عـــددى متناسب نقى من الاعراض المفسدة للقول العددى ، وبازمان متساوية الاركان متشابهة النسب التى من عادة الناس ان يسموها ايقاعا كما قد انبأنا بذلك فى كتابنا فى الاقاويل العددية [و] فى كتابنا فى النسب الزمانية ، الا اننا نقول ههنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الاعداد القوليـــة ، وصناعة النسب الزمانية » (٢٥) .

---

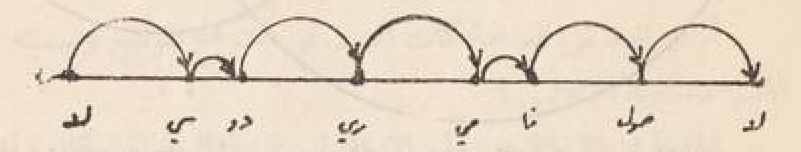
(٢٤) المرجع السابق ص ٥٢
(٢٥) المرجع السابق ص ٦٤

وهنا نراه يصطلح كلمة « القول العددى » للشعر ، و « النسبةالزمانية » للايقاع ، ويكرر هذا فى مكان آخر بقوله : « فينبغى ان يكون القول العددى ـ اعنى الشعر ـ الملبس للحن مشاكلا فى المعنى لطبع اللحن ... ، وفى نسبة زمانية ـ اعنى ايقاع ـ مشاكل لمعنى اللحن » (٢٦) .

ويتبين لنا من اسلوب الكندى هذا فى الكتابة انه عندما يصطلح كلمة جديدة ، يضع معها الكلمة القديمة الشائعة ، وهذا يجعلنا لا نشك فى ان كلمة « الموشح » هى من اصطلاحه لما كان يسمى « الضفير » .

ولنعد الآن الى شرح الامثلة اللحنية الستة ـ آنفة الذكر ـ كما دونها الكندى ، والتى وضحتها بالعلامات الموسيقية الحديثة فى كتابى « مؤلفات الكندى الموسيقية ، وسأضع هذه النغمات بالاسماء الحديثة تسهيلا للفهم ، وسيتبين لنا كم كان الكندى موفقا فى أختياره كلمة الموشح .

فاللحن المتالى : هو الذى يكون سير الخط اللحنى فيه عند التأليف مبتدءا من نغمته ، ومنتقلا الى النغمة التى تليها . فالتى تليها ، وهكذا بالترتيب حسب تسلسل النغمات فى السلم الموسيقى . ولو حاولنا بيان هذا اللحن بالرسم ، لجاء على الشكل الآتى :

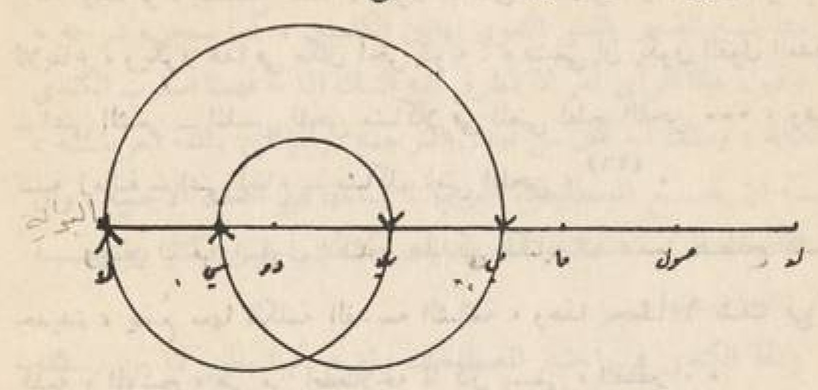


وهذا هو المتالى الصاعد ، أما الهابط فيكون سير اللحن فيه بالعكس ، أى انه يكون الابتداء من النغمة الحادة والنزول الى الثقيلة .

---

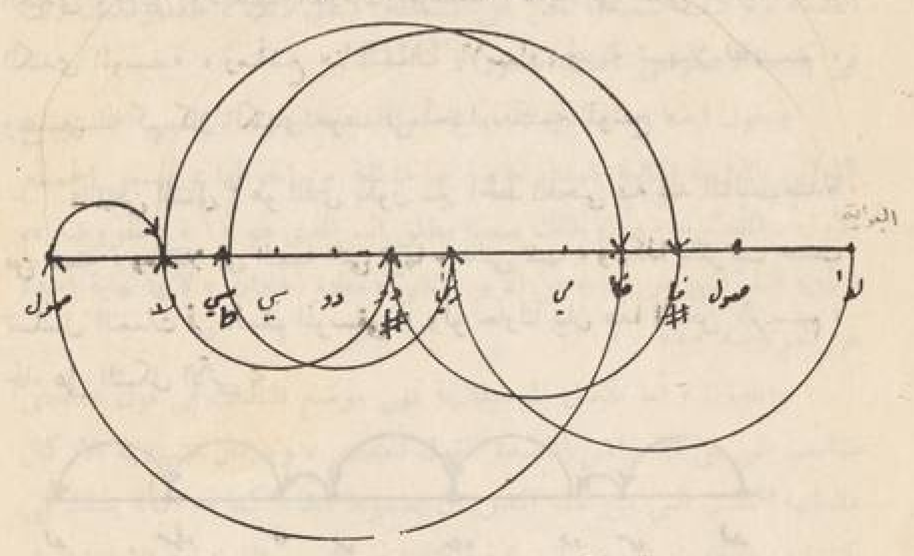
(٢٦) المرجع السابق ص ٦٥

أما اللولبى الداخل فيكون رسمه كالآتى :



واللولبى الخارج يكون عكس الداخل ومثل مقلوبه تماما •

ولو رسمنا الخط اللحنى للموشح ، لجاء على الصورة الآتية :



وهذا هو المشتبك أما المنفصل فيكون على العكس ويشابه الاول •

ويتبين لنا من رسم الموشح ان هذه الكلمة جاءت لتمثل ما يشبه معناها فى اللغة حيث اشتقت من الوشاح وهو : « كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان، مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به ، وهو أيضا

سير منسوج من الجلد يرصع بالجوهر ، تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها»[٢٧]

واستنادا الى ماتقدم نستطيع ان نضع للموشح تعريفا جديدا - هو غير التعريف المشهور - فنقول : « الموشح اسم وضعه الكندى لضرب من اللحن يؤلف بشكل معين ، كان معروفا بالعراق فى زمانه باسم الضفير » .

وهذا التعريف الجديد ، يجرنا الى اعادة النظر فى تاريخه ، وتعريفه الشائع فى الادب .

والموشح فى الادب هو : « ضرب من الكلام المنظوم تتعدد اوزانه ، وتتنوع قوافيه تبعا لرغبة قائله وقدرته على التصرف فى أفانين الكلام »[٢٨] ، والذى اجمع مؤرخو الادب القدامى والمحدثون على انه من مبتكرات أهل الاندلس فى اواخر القرن الثالث او اوائل الرابع للهجرة ، ويعزون اختراعه الى مقدم بن معافر القريرى من شعراء الامير عبدالله بن محمد المروانى (٢٧٥ - ٣٠٠ هـ) ، او الى ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد ، او الى محمد بن حمود القبرى الضرير[٢٩] .

فهل كان اختراعه وتسميته بالموشح فى الاندلس مجرد صدفة وعن غير علم بما كان يسمى بالموشح فى العراق ؟ .

أم انه انتقل من العراق الى الاندلس مع زرياب الموسيقار ، تلميذ اسحق الموصلى الذى هاجر الى الاندلس ووصلها سنة ٢٠٦ للهجرة ، وانشأ مدرسة هناك ؟ .

أم ان الموسيقى العراقية كانت السبب فى اختراع الموشح وتسميته بهذا الاسم عند ادباء الاندلس ؟

الحقيقة ان الاجابة على هذه الاسئلة ليست من السهولة بمكان ، فلم

---

(٢٧) فن التوشيح للدكتور مصطفى عوض الكريم ، بيروت ١٩٥٩ ص ١٨

(٢٨) الموشح فى الاندلس والمشرق للدكتور محمد مهدى البصير ، بغداد ١٩٤٨ ص ٨

(٢٩) فن التوشيح ص ٩٧ ، وانظر مقدمة «الموشحات الاندلسية» لفؤاد رجائى

تصلنا كلمات لموشح نظمت فى العراق قبل الاندلس ، وان كان من المحتمل جدا ان يكون شعراء الاندلس قد قلدوا بموشحهم « المواليا » (٣٠) الـذى ظهر فى العراق قبل نهاية القرن الثانى للهجرة ، او « الكان وكان » (٣١) الذى اخترعه البغداديون لسرد الحكايات الشعبية •

ومن ناحية ثانية لم يصلنا لحن مدون لموشح اندلسى لنستند اليـه فى حكمنا ، والالحان التى نغنى بها الموشحات القديمة اليوم ، لايمكن ان تكون هى بعينها الحان ذاك العصر ، كما انه لا يمكن ان نقول انها لم تتغير وقـد انتقلت الينا بالتواتر خلال عشرة قرون ، وبدون تدوين •

غير ان هناك بعض الاخبار والروايات التى تساعدنا على التوصل الى حقيقة الامر •

فمما لا شك فيه ان السبب الرئيسى فى اختراع الموشحات ـ وغيرهـا من ضروب المنظومات الخارجة على الشعر التقليدى ـ ما هو الا تطوّر الغناء ،

وبعبارة اخرى : ان اختراع الموشح كان ضرورة موسيقية اكثر منهـا ضرورة أدبية ، لان الاغنية فى عرف الفن ما هى الا « جسم من الشعر يرتدى ثوبا من اللحن » ، فتقاطيع الجسم الذى يصوغه الشاعر ، هى التى تحـدد تقاطيع الثوب الذى يصنعه الملحن ،

وبامكان الشاعر ان ينظم مائة قصيدة من بحر واحد دون ان يعيقه هذا عن الابتكار والابداع فى ادبه ، بينما لا يستطيع الموسيقار ان يلحن هـذه

(٣٠) المواليا ضرب من الشعر اللحنى يتألف من سبعة أشطر تتفق الثلاثة الاولى منها فى القافية والثلاثة التالية فى قافية أخرى ، وتلتزم فـى الشطر السابـع القافيـة الملتزمة فى الاشطر الثلاثة الاولى ٠، وعروض المواليا هو البسيط •

(٣١) الكان وكان : هو نوع من الشعر العامى قافيتـه مـردوفة دائما ، والشطر الاول من بيته أطول من الشطر الثانى ، وقد تطور حتـى نظمت به الحكم والمواعظ ، لكنه ظل محافظا على صيغته العامية الى أن انقرض •

القصائد المائة المصبوبة كلها فى قالب واحد بالحان وايقاعات متنوعة ، والملحن كمصمم الازياء يريد ان يبتكر ازياء جديدة دائما .

لهذا ثارت الموسيقى على الشعر ، واخذ الموسيقار هو الذى يتحكم فى الاوزان الشعرية التى يريدها لتنسجم فى اوزانه الموسيقية ، وصار هو الذى يصنع الثوب اولا ويعين التقاطيع التى تروقه فيه ، وعلى الشاعر ان يصوغ جسما لذلك الثوب وبتلك التقاطيع ، ومن هنا نشأ الموشح فى الادب .

وهناك فى كتاب الاغانى خبر يؤيد هذا الرأى ، ولم اجد احدا من الباحثين فى هذا الموضوع قد التفت اليه .

يقول ابو الفرج الاصفهانى : « جاء اسحق الموصلى يوما الى صديقه محمد بن راشد الخناق وقال له : قد جاءت بى اليك حاجة ... ، انطلق الى ابراهيم بن المهدى وقل له : يا سيدى اسألك عن شىء ، فان قال سل : فقل له اخبرنى عن قولك :

ذهبت من الدنيا وقد ذهبت منى

اى شىء كان صنعتك فيه الا ان تقول : « ذهبتو » بالواو ، فان قلت « ذهبت » ولم تمدها انقطع اللحن ، وان مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط . فقلت كيف اخاطب ابراهيم بهذا ، فقال هو حاجتى اليك فاذا استحسنت ان تردنى فانت اعلم ، قال افعل ذلك لموضعك على ما فيه على ، ثم اتيت الى ابراهيم وجلست عنده مليا وتجارينا الحديث الى ان خرجنا الى ذكر الغناء ، فخاطبته بما قال اسحق ، فتغير لونه وانكسر ثم قال : يامحمد ليس هذا من كلامك ، هذا من كلام الجرمقانى ابن ال ... ، قل له : انتم تصنعون هذا للصناعة ، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث . قال محمد : فخرجت الى اسحق وحدثته بذلك فقال : الجرمقانى ؟ والله اشبهنا بالجرامقة لغة هو الذى يقول « ذهبتو » ، واقام عندى يومه فرحا بما بلغته ابراهيم عنه من توقيفه على خطئه » (٣٢) .

---

(٣٢) اغانى ج ٥ ص ٢٨٨ ـ ٢٨٩

والمهم فى هذا الخبر هو مط كلمة « ذهبت » عند الغناء ، وكان هـذا يخالف تقاليد الموسيقى العربية ، بينما تجيزه الموسيقى غير العربية ، كما اخبرنا الجاحظ بقوله : « وصارت العرب تقطع الالحان الموزونة على الاشعار الموزونة فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن ، فتضع موزونا على غير موزون » (٣٣) .

وهذه التقاليد العربية هى التى اجبرت الشاعر للخروج على قوالب العروض التى وضعها الخليل بن احمد الفراهيدى ، وابتكار قوالب اخـرى للمحافظة على شكل الكلمة عند الغناء ، بما يتماشى وقواعد الموسيقى .

ولا شك ان زرياب الذى هاجر من بغداد الى الاندلس (توفى سـنة ٢٣٠ هـ) قد نقل هذه التقاليد الموسيقية ، ونشر فى مدرسته الموسيقى العراقية هناك ، ونقل اليها ايضا الالحان وبضمنها اللحن المسمى بالضفير ، واصبـح يسمى « الموشح » .

وبديهى ان الموشح الذى يعتبر خروجا على التقاليد الشعرية لا يمكن ان يظهر وينتشر بادىء الامر الا فى المجالات الشعبية ، فلم يكن ليرضـاه المؤرخون والادباء فيدونونه فى كتبهـم ، ولكنهم بعد ان تذوقوا حـلاوته واحسّوا بجماله من جهة ، وخفت حدة التقاليد العربيـة فى زمـن دول الطوائف من جهة اخرى ، تناوله كبار الشعراء فاضافوا اليه من فصاحتهـم وبلاغتهم ما جعله يصبح من فنون الخاصة بعد ان كان من فنون العامة ، فكانوا اول من دوّن كلامه ، وصـار ينسب الى الاندلس ، وعرفت منظـوماتـه بالموشحات الاندلسية .

وعليه ، فهل يحق لنا الآن – بناء على ما تقدم – ان نسمى هذا اللون من الفن الغنائى بالموشحات العراقية ؟، او ان نسميها الموشـحات العراقيـة الاندلسية ؟ ، هذا ما اتركه للكتاب والباحثين فى هذا الموضوع .

(٣٣) البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهـرة ١٩٤٨ ص ٣٨٥

ايقاعات الكندى

وبعد ان ينتهى الكندى من بحث عنصر اللحن ، يتناول العنصر الثانى من مادة الموسيقى وهو « الايقاع » فيقول فى مطلع رسالته « فى اجزاء خبرية فى الموسيقى » ما يأتى :ـ

« انار الله لك من خفيات الامور بموضحات الرسوم اشرف العلـوم ، سألت ـ اباح الله لك الخيرات ـ ايضاح اصناف الايقاعات وكميتها وكيفيـة ترتيبها وازمانها ، وكيفية استعمال الموسيقى له فى الزمن المحتاج اليها فيه ، اذ كان اهل هذا العصر ، من أهل هذه الصناعة الاغلب عليهم فيها لـــزوم العادة ، لطلب موافقة من حضرهم عند استعمالهم لها ... » (٣٤) .

ثم يعدد لنا الايقاعات الثمانية التى كان العرب يبنون الحانهم عليهـا وهى :

١ ـ الثقيل الاول
٢ ـ الثقيل الثانى
٣ ـ الماخورى
٤ ـ خفيف الثقيل
٥ ـ الرمل
٦ ـ خفيف الرمل
٧ ـ خفيف الخفيف
٨ ـ الهـــزج

وبعد ذلك يدوّن عدد نقرات كل ايقاع بصورة واضحة ، وبهذا مكّننا من حل هذه الرموز التى وردت فى كتاب الاغانى ، وظلت مجهـــولة المعنى طيلة عشرة قرون .

والايقاع كما عرفه الكندى هو « النسب الزمانية » ، وكما عرّفه صفى

---

(٣٤) مؤلفات الكندى الموسيقية ص ٩٥ ـ ٩٧

الدين عبدالمؤمن البغدادى فى الرسالة الشرفية هو : « جماعة نقرات يتخللها ازمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة ، بادوار متساويات ، تدرك تساوى تلك الادوار والازمنة بميزان الطبع السليم » (٣٥) .

وساعدنا الفارابى على فهم ما يقصده الكندى بالنقرة الساكنة ، والنقرة المتحركة ، التى ورد ذكرهما فى تدوينه الايقاعات ، فيقول الفارابى : « النقرة التى يعقبها وقفة تسميها العرب النقرة الساكنة ، والتى لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة الى نغمة اخرى يسمونها النقرة المتحركة » (٣٦) .

فالنقرات الساكنات كقولنا : تَنْ ، تَنْ ، تَنْ ، الخ ... ، بمعنى نقرات يليها وقفات ، كالضرب المتقطع على الكمان الذى يعرف باصطلاح الموسيقى الحديثة (staccato) ، والنقرات المتحركات كقولنا : تا تا تا الخ .. ، نقرات ممتدات (detache) ، وبهذا تكون النقرات الاعتيادية كقولنا : تَ تَ تَ الخ ...

فلو رمزنا للنقرة بالعلامة الموسيقية ذات السن (كروش) ، تكون النقرة الساكنة مساوية لذات السن ووقفة بقدرها ، وتكون النقرة المتحركة مساوية لعلامة السوداء (نوار) ، وعلى هذا الاساس نستطيع ان نحل رموز الايقاعات التى دونها الكندى ، وكتابتها بالعلامات الموسيقية الحديثة كالآتى :

يقول الكندى : « أما الثقيل الاول (٣٧)

فثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ،

ثم يعود الايقاع كما ابتدىء به » ، وتفسير هذا ما يأتى :

5/8

---

(٣٥) الرسالة الشرفية ، مخطوطة برلين ورقة ٧٢ و .

(٣٦) كتاب الموسيقى الكبير ، ورقة ١٠٣و من نسخة ليدن ، وورقة ١٥٩و من نسخة ميلانو .

(٣٧) العلامات الموسيقية التى ذيولها الى الاسفل تشير الى النقرة القوية عند توقيعها على الطبلة ، أى ما تسمى باصطلاح الموسيقى العربية « تم » والتى ذيولها الى الاعلى « تك » ، وقد وضعت هذه التمات والتكات حسب ذوقى ، وللضارب أن يغيرها حسب ذوقه ، وهذا لا يغير الميزان طبعا .

والثقيل الثاني : « ثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة ، ثم يعود الايقاع كما ابتدىء به » ، وتفسيره كما هو مبين .

والماخوري : « نقرتان متواليتان لا يمكن ان يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعه [اى الدور] ورفعه ووضعه زمان نقرة » ، كما هو مبين .

وخفيف الثقيل : « ثلاث نقرات متواليات لا يمكن ان يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة » ، وتفسيره كما هو مبين .

والرمل : « نقرة منفردة ، ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة » ، وتفسيره كما هو مبين .

وخفيف الرمل : « ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الايقاع كما ابتدىء به » ، وتفسير كما هو مبين .

وخفيف الخفيف : « نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة » ، وتفسيره كما هو مبين .

والهزج : « نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين » ، وتفسيره كما هو مبين .

هذه هي الايقاعات الثمانية كما دونها لنا الكندى • وهنا نلاحظ ان اثنين منها من ميزان « ٧/٨ » واثنين من ميزان « ٥/٨ » ، غير ان هذه وان كانت تتشابه وزنا ، لكنها تختلف ايقاعا ، وبديهى ان كلمة الميزان فى الموسيقى تعنى غير ما تعنيه كلمة الايقاع ، وان كنا نرى بعض الكتاب يستعملون هاتين الكلمتين الواحدة بدل الاخرى كأنهما مترادفتين (٣٨) •

وهذه الايقاعات قد اصابها التطوّر طبعا كما أصاب الموسيقى عامة ، فحافظت على اسمائها بينما تغيّرت صيغاتها ، ولهذا نجد اسماء هذه الايقاعات بعينها فى رسائل اخوان الصفا وكتب الفارابى وابن سينا وابن زيله وصفى الدين البغدادى وغيرهم ، لكنها بصيغات اخرى •

ملاحظة : لقد دون الدكتور محمود الحفنى هذه الايقاعات فى « رسالة الكندى فى أجزاء خبرية فى الموسيقى » التى نشرها فى القاهرة على الوجه الآتى :

الثقيل الاول $\frac{5}{8}$ — الثقيل الثاني $\frac{6}{8}$ — الماخوري $\frac{3}{4}$ — خفيف الثقيل $\frac{2}{4}$

الرمل $\frac{7}{8}$ — خفيف الخفيف $\frac{3}{8}$ — خفيف الرمل $\frac{3}{4}$ — الهزج $\frac{2}{4}$

وأنا لا أعلم على أى شيء اعتمد فى تدوينه هذا ، كما لا أعلم كيف يمكن ان تفسر نصوص الكندى على هذه الصورة •

تدوين الموسيقى عند الكندى

والكندى فى ابحاثه الموسيقية نراه يستعمل الحروف الابجدية تارة فى تدوين النغمات ، وطورا اسماء الاصابع حسب مواضعها على الدساتين ، وهذا ما يدلنا على ان التدوين الموسيقى كان معروفا عند العرب فى زمن الكندى •

ومعرفة هذا الامر على غاية الاهمية فى تاريخ الموسيقى العربية ، لاننا

(٣٨) زكريا يوسف : مبادىء الموسيقى النظرية بغداد ١٩٥٧ ص ٥١

نكون قد غمطنا حق العرب اذا قلنا انهم لم يعرفوا نوعا من التدوين الموسيقى، كما ذهب الى ذلك الاستاذ « جول روانيت » عند كتابته عن الموسيقى العربية فى دائرة المعارف الفرنسية ، وكما قال ايضـــا : « ان ما كتب عن الموسيقى العربية اعتبارا من القرن الثامن للميلاد كان شيئا كثيرا ، وفى كل هـــذه المدونات والمؤلفات التى لم تنقطع حتى عصرنا هذا لا نرى اثرا لطريقـــة كتابية » [٣٩] ،

ان العرب كانوا يعرفون التدوين الموسيقى منذ القرن الثامن ، وربمـا عرفوه قبل ذلك ، فقد جاء فى كتاب الاغانى لابى الفرج الاصفهانى ما يأتى : « كتب اسحق الموصلى الى ابراهيم بن المهدى بجنس لحن صنعه واصبعـه ومجراه واجزاء لحنه فغناه ابراهيم من غير ان يسمعه فأدى ما صنعه » ، وخبر كهذا واضح فى معناه .

ومؤلفات الكندى الموسيقية شاهد آخر على ذلك . وفى كتاب الموسيقى الكبير للفارابى نجد التدوين الموسيقى بالحروف الابجدية ، موجودا . وابن سينا فى الجزء الموسيقى من كتاب الشفاء يعطينا مثلا لحنيا قصيرا مدونا نغماتـه باسماء الاصابع [٤٠] ،

وابن زيلة فى « الكافى فى الموسيقى » يستعمل الحروف الابجدية فى تدوين الموسيقى ولكن بمعناها العددى [٤١] ، وصفى الـــدين عبدالمؤمن البغدادى فى كتاب الادوار يعطينا ابياتا من الشعر ملحنة ، والنغمات مدونة بالحروف الابجدية ، وزمان كل نغمة بالارقام [٤٢] ، والشيخ شمس الدين الصيداوى الذهبى فى كتابه المسمى « كتاب تستخرج منه الانغـام » يدون

---

(٣٩) دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية ، ترجمة اسكندر شلفون ص ٨

(٤٠) جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا ، تحقيق زكـريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤١ ـ ١٤٢

(٤١) الكافى فى الموسيقى مخطوط المتحفة البريطانية Or. 2361, fol. 226r

(٤٢) كتاب الادوار ، اخراج الدكتور حسين على محفوظ (بالزنكغراف) بغداد ١٩٦١ ص ١٩ وما بعدها

النغمات على مدرج يتألف من ثمانية خطوط بالوان مختلفة ، ومن هـــذا المخطوط نسختان واحدة في اوكسفورد والاخرى باريس [٤٣] .

غير ان هذه الكتب ما زالت حتى اليوم مخطوطات مبعثرة هنا وهناك في خزائن الشرق والغرب ، ولا شك لو ان عناية خاصة وجهت الى جمعهـــا ودراستها ، فانها ستفتح لنا آفاقا جديدة في تاريخ الموسيقى العربية الـــذي ما زال يحفه الشيء الكثير من الغموض .

ومن حسن الحظ ان نعثر في احدى رسائل الكندي الموسيقية على لحـن مدوّن ، يضعه كتمرين ودرس اول للتلميـذ الـــذي يتعلـم الضرب على العود [٤٤] .

وهذا اللحن يعتبر اقدم وثيقة موسيقية للحن مدون ، لا عند العـرب فقط ، بل في تاريخ العود الذي كان معروفا منذ الالف الثاني قبل الميلاد .

وقد دوّن الكندي في هذا اللحن النغمات النغمات التي يؤديها الضارب فقط ، دون ان يعين لها زمانا ، لهذا رأيت من الافضل ان اضع هذه النغمات في اطار ايقاعي كي يأتي اللحن موزونا ، ويكون التمرين اشبه بقطعة موسيقية صغيرة .

ونلاحظ في هذا التمرين ان الكندي يبدأ منذ الدرس الاول في تعويد التلميذ على ضرب نغمتين في وقت واحد كي يدرب اذنه على تفهم الاتفاقات ، وتعويد اصابع يده على وضعها في الاماكن الصحيحة على الاوتار لتخرج النغمة من الوتر المزموم بالاصبع متفقة مع النغمة الثانية من الوتر المطلق احيـــانا والمزموم ايضا احيانا ، وهذا احدث ما متبع في تدريس الضرب على الآلات الموسيقية . واليك هذا اللحن مجسدا بالعلامات الموسيقية الحديثة .

---

(٤٣) H.G. Farmer: The Arabic Musical Manuscripts in the Bodleian Library London 1925, p. 15.

(٤٤) نشرت هذه الوثيقة بنصها المخطوط مـــع تجسيد اللحن بالعـلامات الموسيقية الحديثة بصورة مستقلة بعنوان « أقـدم وثيقـة موسيقية للحن مدون عند العرب من القرن الثالث للهجرة ، تمرين للضرب على العود » تحقيق وتجسيد زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، كمـــا نشر النص المخطوط أيضا مع كلماته مطبوعـــة في « مؤلفـــات الكندي الموسيقية » ص ١٣٨ وما بعدها .

تمرين للضرب على العود (١)

يعقوب بن اسحق الكندى

زكريا يوسف



التأثير النفسى للموسيقى فى نظر الكندى

ويسهب الكندى فى تأثير الموسيقى فى نفوس الكائنات الحية ، فيقــول « وكيف ان الفلاسفة صنعوا آلات كثيرة تناسب تأليف الاجساد الحيوانيـة ،

(١) عند ضرب هذا اللحن لاحظ « الدييز » فى سلم الكندى هــو احد من الدييز الذى نعرفه بمقدار كوما ، و « البيمول » كذلك اخفض بمقدار كوما ، كما يكون جس الاوتار بالابهام والسبابة دون استعمال الريشة

ويظهر منها اصوات مشاكلة للتركيب الانسى ، ليظهروا بذلك مقدار شرف الحكمة وفضلها » .

ثم يذكر امثلة لذلك فالدلفين والتمساح اذا سمعت الزمر وصوت البوق فانها تطرب وتخرج الى الماء ، والخيول والغزلان تلذها اصوات الاوتار ، والطواويس عندما تسمع الالحان تنشر اجنحتها وتختال علامة الفرح ، والطيور عامة تعجبها الاصوات الحنونة ، فتقف مصغية ، ولعل فى هذا مصداق لما قال الشاعر :

والطير قد يسوقه للموت   اصغاؤه الى حنين الصوت

أما تأثيرها فى الانسان فواضح اكثر ، فهناك الالحان المفرحة والمحزنة ، ومنها ما يبعث فى النفس الشجاعة والاقدام ، ومنها ما يبعث الهدوء والنوم .

وهكذا نرى الكندى يصنف الالحان حسب تأثيرها فى النفس الى ثلاثة صنوف :

١ ـ اللهوى والطربى والتلذذى والتنعمى ، وهى الالحان المطربة .

٢ ـ للجرأة والنجدة والبأس والاقدام ، وهى الالحان الجريئة .

٣ ـ للبكاء والحزن والنوح والرقاد ، وهى الالحان الشجية .

ثم يتناول الايقاعات ايضا ويصنفها الى صنوف مبينا ما يلائم كل لحن من الالحان آنفة الذكر منها ، ومتى يحسن تقديم هذه الالحان ، اذ ان لكل ظرف ما يلائمه .

فللطفولة الحانها ، وللشباب والشيخوخة كذلك ، والالحان الملائمة فى الصيف والشتاء ، والحان الصباح والمساء والليل ، وغير ذلك على نحو ما نقرأه باسهاب فى مواضع كثيرة من رسائله .

التأثير الطبى للموسيقى

ويتناول الكندى ايضا الالحان من ناحية طبية ، فيبين ان الالحان تؤثر فى

الجسم فتساعد على الهضم ، وتبعث فى الكيموسات التلطيف والتنظيف .

ثم يتناول النغمات والاوتار والايقاعات ويذكر ما يفيد منها لاعضاء الجسم ، فيقول : « نغمات الزير مناسبة لايقاع الماخورى ، وهما مقويين للمرار الاصفر ، محركين له ، مسكنين للبلغم مطفيين له .

ونغمات المثنى مناسبة للثقيل الاول والثانى ، وهى مقوية للدم ، محركة له ، مسكنة للسوداء ، مطفية لها .

ويفعل هذا مع نغمات المثلث والبم ايضا . وهكذا يجعل الكندى من النغمات والنقرات وصفات طبية لاعضاء الجسم .

ويبدو ان استعمال الموسيقى فى العلاج ـ الذى يعتبر من أحدث الامور الطبية اليوم ـ لم يكن مجهولا عند العرب قبل مائة والف عام ، ففى المصادر العربية القديمة من الاخبار ما يؤيد ذلك ، وقد روى لنا القفطى القصة التالية التى تدل على ان الكندى كان يعالج بالالحان ، وهى :

« ومن عجيب ما يحكى عن يعقوب بن اسحق الكندى هذا انه كان فى جواره رجل من كبار التجار موسع عليه فى تجارته وكان له ابن قد كفاه امر بيعه وشرائه وضبط دخله وخرجه وكان ذلك التاجر كثير الازراء على الكندى والطعن عليه مدمنا لتعكيره والاغراء به ، فعرض لابنه سكتة فجاءة ، فورد عليه من ذلك ما اذهله وبقى لا يدرى ما الذى فى أيدى الناس ومالهم عليه مع ما دخله من الجزع على ابنه ، فلم يدع بمدينة السلام طبيبا الا ركب اليه واستركبه لينظر ابنه ويشير عليه فى أمره بعلاج ، فلم يجبه كثير من الاطباء لكبر العلة وخطرها الى الحضور معه ، ومن اجابه منهم فلم يجد عنده كبير غناء ، فقيل له : انت فى جوار فيلسوف زمانه واعلم الناس بعلاج هذه العلة فلو قصدته لوجدت عنده ما تحب ، فدعته الضرورة الى ان تحمّل على الكندى باحد اخوانه فثقل عليه فى الحضور فاجاب وصار الى منزل التاجر ، فلما رأى ابنه واخذ مجسه ، أمر بان يحضر اليه من تلاميذه فى علم الموسيقى

من قد انعم الحذق بضرب العود وعرف الطرائق المحزنة والمفرحة والمقوية للقلوب والنفوس ، فحضر اليه منهم اربعة نفر ، فامرهم ان يديموا الضرب عند رأسه وان يأخذوا فى طريقة وقفهم عليها واراهم مواقع النغم بهـا من اصابعهم على الدساتين ونقلها ، فلم يزالوا يضربون فى تلك الطريقة والكندى آخذ مجس الغلام وهو فى خلال ذلك يمتد نفسه ويقوى نبضه ويرجع اليه نفسه شيئا بعد شىء الى ان تحرك ثم جلس وتكلم واولئك يضربون فى تلك الطريقة دائما لا يفترون ، فقال الكندى لابيه : سل ابنك عن علم ما تحتاج الى علمه مما لك وعليك واثبته ، فجعل الرجل يسأله وهو يخبره ويكتب شيئا بعد شىء ، فلما اتى على جميع ما يحتاج اليه غفل الضاربون عن تلك الطريقة التى كانوا يضربونها وفتروا ، فعاد الصبى الى الحال الاولى وغشيه السكات ، فسأله ابوه ان يأمرهم بمعاودة ما كانوا يضربون به ، فقال : هيهات انما كانت صبابة قد بقيت من حياته ولا يمكن فيها ما جرى ولا سبيل لى ولا لاحد من البشر الى الزيادة فى مدة من قد انقطعت مدته ، اذ قد استوفى العطية والقسم الذى قسم الله له . » (٢)

ويذكر لنا ايضا اخوان الصفا خبرا عن استعمال الموسيقى فى المستشفيات بقولهم : « فاذا ألفت النغمات فى الالحان المشاكلة لها واستعملت تلك الالحان فى اوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة ، سكنتها وكسرت حدتها ، وخففت على المرضى آلامها ، لان الاشياء المتشاكلة فى الطباع اذا كثرت واجتمعت ، قويت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها ، كما يعرف الناس مثل ذلك فى الحروب والخصومات ، وقد تبين بما ذكرنا طرف من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها فى المارستانات فى الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال » (٣) .

(٢) تاريخ الحكماء للقفطى ص ٣٧٦ من طبعة اوروبا
(٣) رسائل اخوان الصفا جـ ٢ ص ٢١٣ ـ ٢١٤ من طبعة بيروت

ويروى عن الشيخ الرئيس ابن سينا ايضا انه كان يستعمل الموسيقى فى تطبيبه ، وله فى هذا الباب قول مأثور ذهب مثلا فى اللاتينية وهو :
« Inter omnia exercitia sanitatis cantare melius est »
وهذا ما معناه : الغناء احسن رياضة لحفظ الصحة (٤) .

الكندى وعلاقة الموسيقى بالفلك

ويتناول الكندى موضوع الموسيقى من ناحية علاقتها بالفلك والاجرام السماوية ، متبعا فى ذلك مذاهب الصابئة وفلسفة قدماء الاغريق (٥) التى تقول : ان كل شىء فى العالم السفلى يتأثر بالعالم العلوى ، وهكذا يربط بين نغمات السلم الموسيقى السبع والكواكب السيارة ، كما يربط بين بروج الفلك الاثنى عشر والملاوى الاربعة ، والدساتين الاربعة والاوتار الاربعة للعود .

فهذه النغمة تقابل المريخ ، وتلك المشترى ، وهـذا الوتر من برج الدلو ، وذاك من برج العقرب . ويطيل الكندى غير قليل فى هذه الناحية ، ويحاكيه فيها اخوان الصفا فى رسالتهم الموسيقية ، ولا نجد بعد هذا ـ أى بعد القرن الرابع للهجرة ـ فى كتب الموسيقى العربية بحثا فى هذه الناحية .

فالفارابى يذكر فى كتاب الموسيقى الكبير ان هذه العلاقة بين النجوم والموسيقى غير صحيحة ، كما ان ابن سينا يشجب هذه الفلسفة ايضا . ولعلنا نستطيع الآن ان نفسر ما جاء فى مطلع مقدمته فى الجزء الموسيقى من كتاب الشفاء حيث يقول : « وقد حان لنا ان نختتم الجزء الرياضى من الفلسفة بايراد جوامع علـم الموسيقى ، مقتصرين من علمه على ما هو ذاتى منه ، وداخل فى مذهبه ، ومتفرع على مبادئه واصوله ، غير مطولين اياه باصول عدديـة وفروع حسابية من حقهما ان يفطن لهما من صناعة العدد نصا فيما يورد ، او تخريجا على ما يرد ، ولا ملتفتين الى محاكيات الاشكال السمائية والاخـلاق

---

(٤) T. Arnold : The Legacy of Islam, p. 376.

(٥) تاريخ الموسيقى العربية لهنرى فارمر وترجمة حسين نصار ص ١٣١

النفسانية بنسب الابعاد الموسيقية ، فان ذلك من سنة الذين لم تميز لهم العلوم بعضها عن بعض ، ولا انفصل عندهم ما بالذات وما بالعرض ، قوم قدمت فلسفتهم وورثت غير ملخصة ، فاقتدى بهم المقصرون ممن ادرك الفلسفة المهذبة ، ولحق التفصيل المحقق » (٦) .

ولابد وان ابن سينا يقصد بالقوم الذين قدمت فلسفتهم قدماء اليونان ، والذى ورثها غير ملخصة هو الكندى ، والمقصرون هم أخوان الصفا الذين أقتدوا بالكندى فى الوقت الذى كانوا قد ادركوا الفلسفة المهذبة اى فلسفة الفارابى .

ومما تقدم يتبين لنا بجلاء ووضوح ان الموسيقى العربية منذ مائة وألف عام لم تكن مجرد تطريب دون قيد ، او لهو دون شرط ، بل كانت غذاء للنفس ، ورياضة للفكر ، وعلاج للجسم ، ساهم فى بناء نهضتها فيلسوفنا ابو يوسف يعقوب بن اسحق الكندى رحمه الله .

بغداد فى ١٩٦٢/١١/١ — زكريا يوسف

---

(٦) جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا ص ٣ من المتن

المحتويات

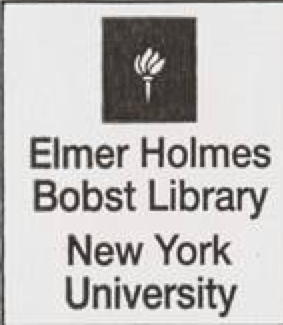
THE MUSIC OF AL-KINDI

(an appendix to my book «Al-Kindi's Writings on Music»).

By

ZAKARIYA YUSUF
A.L.C.M.

Baghdad
1962


Elmer Holmes
Bobst Library
New York
University

